

Apunts a contrallum

Un autor camuflat

Josep Carles Romaguera

Hiroshima mon amour

Escrivia Michel Foucault que “la petjada de l'autor està tan sols en la singularitat de la seva absència; a l'escriptor li és assignat el paper del mort en el joc de l'escriptura” i, en certa manera, podríem dir que un cineasta com Alain Resnais, coetani, camarada dels membres de l'anomenada *nouvelle vague*, els quals impulsaren la coneguda “política dels autors”, ha tractat, al llarg de tota trajectòria cinematogràfica, d'esquivar-ne l'etiqueta, encara que sigui el responsable d'una de les filmografies més originals i personals dels últims cinquanta anys. De fet, només cal comprovar com, en els seus últims films, aquesta tendència a camuflar-se s'ha confirmat, per no dir accentuat, tot just quan ja es troba al final de la seva carrera i quan a les seves últimes pel·lícules *Pas sur le bouche* i *Coeurs* (*Asuntos privados en lugares públicos*, es va estrenar aquí) ha posat de manifest la voluntat de construir grans artificis cinematogràfics que servissin per posar en escena textos literaris aliens com, respectivament, el d'una opereta escrita per André Barde o el d'un *libreto* escrit pel dramaturg Alain Ayckbourn —el qual ja va adaptar per desenvolupar aquella divertidíssima proposta interactiva que era *Smoking/No smoking*.

La seva ha estat una progressiva desaparició a través de la pràctica dels gèneres més populars i de la conjugació dins de la seva estètica d'ele-

ments pertanyents a allò que encara alguns anomenen “subcultura” —com pot ser el còmic, per exemple— i l'elaboració d'un discurs complex i suggeridor que atén tant els esdeveniments històrics concrets —els camps de concentració nazi al seu *Noche y niebla*, les conseqüències de la bomba d'Hiroshima a *Hiroshima, mon amour*— com les reflexions al voltant de temes vinculats a la naturalesa humana, com la memòria o la mort. Tot junt, treballat sota una lúdica experimentació lingüística que ja va tenir els resultats més enlluernadors i sorprenents en la indesxifrable *El año pasado en Marienbad*.

Així doncs, Alain Resnais el podríem considerar un cineasta que sempre ha tractat d'encaixar dos conceptes estètics que aparentment entrarien en conflicte, fins i tot, en contradicció. D'una banda, la tendència a contar històries a la manera clàssica, elaborades a partir d'uns esquemes genèrics més evidents en els últims anys que no pas en els inicis, encara que podem rastrejar les petjades del cinema negre en un lloc literari com *El año pasado en Marienbad* o les arrels del drama sentimental en la dolorosa i traumàtica crònica postnuclear d'*Hiroshima, mon amour*. De l'altra, el fet de privilegiar el caràcter representatiu del cinema, a fi que la posada en escena, o les formes que adopta el relat cinematogràfic, s'imposin per

damunt el contingut, per damunt de les idees. De manera que és la forma, les pròpies imatges, les que transmeten el discurs, la qual cosa seria la prova prou evident per incloure Resnais dins el grup dels considerats "autor".

Però, com comentava, Alain Resnais esdevé un cineasta esquiü en aquest sentit, com de fet podem comprovar al llarg de la seva heterogènia filmografia. Si quan va començar la seva carrera, encara en el terreny del curtmetratge, va optar per moure's pels ambivalents territoris del documental (*Noche y niebla*, *Toda la memoria del mundo*,...), posteriorment, després d'haver debutat en el llargmetratge amb *Hiroshima, mon amour*, va optar per l'estilització formal amb la construcció de ficcions abstractes, trencaclosques narratius, com *El año pasado en Marienbad* i després va derivar cap a pel·lícules que posaven de manifest certes preocupacions ideològiques (*La guerra ha terminado*). Després, recuperaria la tendència a crear relats que busquen establir jocs de correspondències entre allò real i allò fictici, amb obres d'essència onírica i que es preocupen per qüestions inherents a la naturalesa humana (*El amor ha muerto*); i, finalment, acabaria per construir un univers on refugiar-se definitivament, on camuflar-se, a través de la conjugació del cinema amb altres manifestacions artístiques, com

el teatre, la música, el còmic o la literatura, de manera que les seves pel·lícules esdevinguessin exemples d'hibridació artística (*Melo*, *On connaît la chanson* o *Coeurs*).

Un altre símptoma que evidencia aquesta renúncia del cineasta francès per parlar en primera persona i subratllar l'autoria queda palès quan observam que el punt de partida de les seves pel·lícules no és un guió original en el qual ha participat. Així, per exemple, tenim que *Coeurs* parteix d'una obra teatral escrita per Alan Ayckbourn, ja adaptada anteriorment, tal i com comentava, per Resnais a *Smoking/ No Smoking*. I si ens remontam als inicis podem comprovar com *Hiroshima mon amour* (1959) té darrere la ploma de Margueritte Duras; a *El año pasado en Marienbad*, la d'Alain Robbe-Grillet; a *Muriel*, la de Jean Cayrol; a *La guerra ha terminado*, la de Jorge Semprún; a *La vie est un roman* i *L'amour a mort*, la de Jean Gruaul, ... I malgrat aquesta varietat de col·laboradors, no catalogables sota una mateixa etiqueta, resulta d'allò més sorprenent descobrir com tota l'obra conjunta de Resnais conserva una coherència que deixa indubtablement la sensació que, a més d'un cineasta capaç de practicar l'art del camuflatge, hi ha un cineasta amb una veu pròpia, capaç de transmetre un discurs estètic personal i intransferible. ■

L'année dernière à Marienbad

